

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Müzik Kültürleri İncelemelerinde “Öteki” Kavramı Üzerine Sosyolojik ve Antropolojik Yaklaşımlar

Uğur Zeynep Güven¹

Öz

Bu makalenin ana amacı, müzik kültürleri incelemelerinde “öteki” kavramının bağlamını ve kullanımını, sosyolojik ve antropolojik yaklaşımlar çerçevesinde irdelemektir. Müzikle ilgili çalışmaların, sosyoloji ve antropolojinin çalışma alanları içinde görece daha az yer kapladığı göz önüne alındığında, müziğin üretimi, temsili ve tüketimi üzerine mevcut analizlerin, belirgin biçimde kültür ve kimlik temaları etrafında şekillendiği dikkat çekmektedir. Buradan hareketle bu makalede, erken dönem etnomüzikolojik çalışmalarda, önceden tahayyül edilen bir uzaktaki öteki dikkat çekerken, postkolonyal dönem müzik antropolojisinde, yanyana ötekilerin tasavvur edildiği ileri sürülmektedir. Öte yandan, daha ziyade makro yaklaşıma sahip müzik sosyolojisi, esasen sanayileşmiş, kentleşmiş ve modern toplumlardaki müzik kültürlerine ilgi duymaktadır. Bu sebeple, özellikle altkültür müzikleri ve popüler müzik çalışmalarında açığa çıkan kimlik ve kültür örüntüleri bağlamında, kültür endüstrilerinin etkilerini hesaba katıp, öteki kavramının ötesine geçerek herkesin eşzamanlı ötekiliğini düşündürür. Bu çalışma, içinde bulunduğumuz post-endüstriyel çağın bulanık sınırlarına uygun olarak, hem müzik sosyolojisi hem müzik antropolojisi perspektifinden öteki üzerine kavramsallaştırma çabalarının, giderek genişleyen disiplinlerarası bir keşif kümesinde yer aldığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler

Müzik kültürleri • Öteki • Kimlik • Müzik sosyolojisi • Müzik antropolojisi

Sociological and Anthropological Perspectives on the Notion of “The Other” in Studies on Music Cultures

Abstract

The main objective of this paper is to utilize sociological and anthropological approaches to examine the contexts of the notion of “the other” in studies on music cultures. Given the fact that music-related studies represent a relatively small portion of the essential framework of both sociology and anthropology, analyses of the production, the representation and the consumption of music lay weight on culture and identity related issues. In this respect, this paper suggests that earlier ethnomusicological studies premeditate a far away other whereas the postcolonial anthropology of music envisions a collateral other. On the other hand, the sociology of music, with its macro approach, is primarily interested in the music cultures within industrial, urban, and modern societies. Therefore, by taking into account the impact of culture industries, it conceives of a bilateral other particularly with regard to subcultural music and popular music studies. In accordance with the blurred boundaries of our post-industrial era, this article asserts an expanding intersection set for the conceptualization of “the other” within both the sociology and the anthropology of music.

Keywords

Music cultures • The other • Identity • Sociology of music • Anthropology of music

1 Uğur Zeynep Güven (Doç. Dr.), İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 34000, İstanbul.
Eposta: ugurzeynepguven@yahoo.com

Atf: Güven, U. Z. (2018). Müzik kültürleri incelemelerinde “öteki” kavramı üzerine sosyolojik ve antropolojik yaklaşımlar. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 67–88. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0003>

Extended Abstract

As an art form, a symbol of the cultural or communal space, and a representation of self and identity, music has always been subjected to sociological and anthropological studies. Despite some minor differences in the methodology and the philosophical orientation of these two disciplines, there has been an increasing convergence concerning their main interest in the multifaceted relations between individuals and the society they inhabit. Thus, sociology and social anthropology have conceptually come much closer. The proximity between the two disciplines has especially grown from the second half of the 20th century, with the advent of new communication technologies and because of the irrevocable influence of globalization. Accordingly, the post-industrial mechanisms of musical production, as well as the postmodern approach to musical reception, have fundamentally altered the nature of the “unfamiliar other” within music cultures. The main focus of contemporary studies on music now seems to revolve around an undetermined other.

The imperial and colonial roots of social anthropology aroused scholarly interest in the discovery of the components of newfound lands. From food and everyday life rituals to music and dances, there grew an interest in the culture of “native” people who were, most of the time, considered to be primitive and in need of a “civilizing process.” Ethnomusicology, as a sub-discipline of social anthropology, was inevitably influenced by this attitude at the beginning and gave birth to a series of studies including organology, taxonomy, and the classification of the music of the “far away other” that needed to be “discovered.” Early ethnomusicological works, therefore, adopted the methods of comparative musicology. Studies on music cultures acquired an interdisciplinary character during the 1950s after Kunst coined the term “ethnomusicology.” Yet, the emerging interest in non-western music, and in particular, in the music of the so-called primitive communities and that of Eastern civilizations, was still unable to create a clear understanding of the scope of this discipline. Benchmarks such as the collimating question of Blacking (1973) concerning the level of musicality of man, and the commonly held model of Merriam (1964) on the three analytical levels of anthropology of music, ensured that socially driven musical behavior has gradually become the main focus of the discipline in the decades that have followed the initial period of ethnomusicology.

Along this path, the position of “the other” and music of external cultures became more ambiguous during the post-colonial era, as the social actors started to experience a deterritorialization and become more uprooted than ever before. Bhabha’s (1994) “mimicry man” and Spivak’s (2010) “subaltern” are the two key concepts which may help to understand the ambivalence, the hybridity and the vagueness of the concept of the other. To put it in a different way, the seemingly simple question, “whose music is it?” has now become a confusing challenge. Concomitantly, contemporary theories including symbolic and interpretative anthropology, rallied to the analysis

of the actor’s socially driven musical behavior. For instance, Turner’s concept of “communitas,” “social and cultural drama,” and “liminoid” are of great help to music anthropologists who seek to interpret the portrayal of the other within the multiple meanings and representations of a particular music culture.

The sociology of music, on the other hand, has long been interested in the study of music cultures within industrialized, urbanized, and modernized societies. The *modus operandi* of music sociologists features, first and foremost, the collectivity behind a musical performance. The mechanism of the production, distribution and consumption of music from the macro perspective has thus been a major research object. Yet, the interest in the analysis of the nature, the levels and the patterns of social interactions during a musical performance requires the adaptation of a micro perspective, akin to the anthropology of music. This extensive scope has allowed contemporary music sociologists to develop broader and more inclusive concepts, such as Small’s (1999) “musicking” or Bennett’s “music scene.” Likewise, audience analysis has been detailed another fundamental theme of this discipline. For instance, Adorno’s (1994) “typology of listeners” describes a range that includes the jazz expert and the culture consumer to the emotional listener. The list has been expanded by newer and more flexible typologies such as Peterson’s (1992) “omnivore listeners”.

Popular music studies have also gained a more expandable character during the post-Adorno period when a more nuanced critical standpoint was developed for the evaluation of highbrow and lowbrow musical preferences. Clear-cut groupings for the social stratification of taste in music have started to lose their integrity due to the allegedly unifying force of the popular music sphere where the notion of the other is “skillfully covered.” Nevertheless, the standardized musical forms, techniques, and songs designed particularly for consumption create a high level of alienation and reification, where the listener continuously oscillates between the I and the Other. Thus, musical pieces within the problematic categories of “world music” and “subcultural music” have now become a commodity for international music markets that know how to make use of their authenticity and the manner in which their marginality can be commercialized.

Our world today is characterized by a high level of interconnectedness, where the driving mechanism of post-industrial production leaves almost no space for the autonomic existence of a local cultural fragment. It is getting harder to speak of a “far away music culture” in which the notion of a totally unfamiliar other exists. Consequently, the overlapping scope of the sociology and the anthropology of music have been enlarged especially on account of the increasing interest in transcultural music communities within complex urban soundscapes. Still, despite the one-click-away accessibility of millions of musical pieces by means of new communication technologies, the increasing impersonality and anonymity seems to bring about, this time, “the death of the other.”

Müzik Kültürleri İncelemelerinde “Öteki” Kavramı Üzerine

Sosyolojik ve Antropolojik Yaklaşımlar

Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren meydana gelen toplumsal dönüşümler, günümüze dek artan bir ivmeyle devam ederken, etkisini yalnızca üretim şekilleri ve ilişkileri açısından altyapıda değil, üstyapının önemli bir bileşeni olarak sanat alanı üzerinde de belirgin biçimde hissettirmektedir. Sanat alanı içerisinde ise, gündelik hayatın hemen her anına nüfuz edebilme kapasitesi sayesinde müzik sanatı, bireyin dönüştürücü gücünü ve farklı boyutlarıyla toplumsallıklarını, hem makro hem mikro ölçeklerde temsil etmesi açısından, sosyal ve beşeri bilimler alanında disiplinler arası analiz odaklarından biri haline gelmiştir. Bu bağlamda, müzik pratiklerine ilişkin kültürel sistemler ve etkileşimsel stratejiler üzerine araştırma yapmak, büyük ölçüde toplumsal fail ve eyleycilerin kimlik oluşturma süreçlerini önceleyen, ben ve öteki arasında kurulan dinamik, diyalektik ve hayli sorunlu ilişki üzerine düşünmeyi zorunlu kılmaktadır.

İçerisinde bulunduğumuz postmodern dönemin, sınırları esnek, akışkan ve uçucu yapısı ile çoğulcu yaklaşımlarına uygun olarak, özellikle sosyoloji ve antropolojinin araştırma alanları, hem kuramsal hem yöntembilimsel çerçeveleri, ortaya çıktıkları yüzyıldan farklılaşarak giderek daha çok birbirini içine geçmiş bir hal almıştır. Bu doğrultuda, her iki disiplinin görece daha az yaygınlıkta araştırma odaklarından biri olarak müzik kültürleri incelemelerinde, müziğin bestelenmesi, temsili, alımlanması ve tüketimine ilişkin yönleri ve pratikleri ekseninde, toplumsal gruplar ve kimlik çözümlemeleri, üzerinde en çok durulan temalar arasında göze çarpar. Ortaya çıktığı yüzyılda, çoğu kez müzik antropolojisi yerine ikame edilen etnomüzikoloji alanının temel odağına baktığımızda, sanayileşmemiş, “henüz” “modern” olmayan uzaktaki ötekinin “keşfedilmemiş” müziğini ve bu müziğe dair kültürel unsurları n ve araştırmanın merkezin de yer aldığını görürüz. Müzik sosyolojisi alanının ise, müziğin toplumsal kullanım ve işlevlerini merkeze alan araştırma prensibi ile, bir yandan bir “sistem” olarak müziğin üretimi, diğer yandan bir toplumun farklı katmanlarının müzik “tercihleri” bağlamında, kültürel iletişim ve toplumsal etkileşimler üzerine oturtulduğu, erken dönem çalışmalardan itibaren dikkat çekmiştir.

Günümüzde ise, tüm dünyada müzik sosyolojisi ve müzik antropolojisi alanlarında ortaya konulan çalışmaların, özellikle kent mekânsallığı içerisinde etnografik bir çalışma içeriyorsa, çoğu kez ara bölge ya da çeperlerde konumlanmış, küçük ya da marjinal grupların, bir başka deyişle, kentli ve idealize edilmiş tüm toplumsal normlar çerçevesinde yaşamını kurgulamış bireyin yanı başındaki ötekinin müzikleri

üzerine eğildiği dikkat çekmektedir. Buradan hareketle, bu makale, müzik kültürü incelemelerinde kimlik kurgusu ve öteki algısı üzerine sosyoloji ve antropolojinin dönüşen ve birbirine yakınlaşan yaklaşımları üzerinden kavramsal bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, müzik kültürleri incelemelerinde, farklı toplumsal gruplar açısından x ve y eksenlerinde sürekli yer değiştiren ben ve öteki arasındaki mesafenin ve dengenin sosyolojik ve antropolojik saha çalışmalarında nasıl konumlandırıldıklarının açığa çıkarılması hedeflenmektedir. Çalışmada ilk olarak, müzik antropolojisinde kültür, kimlik ve “öteki”ne ilişkin mikro yaklaşımlar üzerine eğilerek, etnomüzikolojinin erken dönem yaklaşımları ve geçtiğimiz on yıllarda, bilhassa postkolonyal dönem, küreselleşme ve çok kültürlülük söylemleri özelinde, öteki ve ötekinin müziğine ilişkin bir değerlendirme sunulacaktır. Ardından, müzik sosyolojisinde kültür, kimlik ve “öteki”ne ilişkin makro yaklaşımlar konu edilerek, kültür endüstrileri özelinde içerdiği tür ve tarzların çokluğu bakımından özellikle 1980’lerden sonra otonom bir çalışma alanı haline gelen popüler müzik incelemeleri merkeze alınacaktır. Bu sayede, kitle ve halk gibi kavramlar ile özgünlük ve metalaşma gibi nitelemeler üzerinde durularak öteki kavramının izi sürülecektir. Buradan hareketle bir sonraki aşamada, müzik altkültürleri incelemelerinde alanın literatüründe kullanılan güncel kavramlar ışığında, bu kez ötekileştirme süreçlerine vurgu yapılacaktır.

Müzik Antropolojisinde Kültür, Kimlik ve “Öteki”ne İlişkin Mikro Yaklaşımlar

Sosyal ve kültürel antropolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıkışındaki etmenler hatırlandığında, bir alt branşı olarak etnomüzikolojinin eş zamanlı yükselişi de anlam kazanmaktadır. Bu etmenlerin altında öncelikle, basit bir insani itki olarak uzaktaki yerleri ve oradaki insanları merak etmeden kaynağını alan keşif hareketleri yatmaktadır. Akabinde, öteki ile ilişkinin en açık hiyerarşik temsili olarak sömürgecilik girişiminin de önünü açan, toplumların ve ülkelerin yayılma ve hükmetme amacı ile fetih hareketleri gelmektedir. Bu sayede, “yeni” yerdeki “yabancı”lar ile karşılaşma, ben ve ötekinin tanımlanması, 15. yüzyıldan itibaren, resim, edebiyat ve müzik başta olmak üzere sanatın tüm dallarında izdüşümlerinin belirginleştiği temalardan biri olarak karşımıza çıkmaya başlar.

Bu arka plan, bilhassa Avrupa’da Orta Çağ’ın ardından Endüstri Devrimi ile, aristokrasiden burjuvaziye kademeli olarak dönüşen ekonomik ve sınıfsal yapılanma özelinde, modern dönemde, ulus-devletlerin örgütlenme biçimleri ile daha incelikli bir çatışma ve tahakküm mekanizmasına doğru evrilmiştir. Sosyal ve beşeri bilimlerin alanlarının da bu çerçevede sistematikleşip kurumsallaşmasının kaçınılmaz olduğu göz önünde tutularak, antropolojinin bir sosyal bilim dalı olarak doğuşunda, Avrupa’da, özellikle Britanya sömürgeciliğinin “öteki” konumundaki sömürge halkları yönetmeye ilişkin politikası ve Almanya’nın uluslaşma politikalarında araçsallığa sahip olan halk kültürleri araştırmaları, erken dönem etnografik çalışmaların politik alan etrafında şekillendiğini ortaya koyar niteliktedir. Benzer bir siyasa, Amerikan

antropoloji geleneğinde, bu kez beyaz adam için, geldiği yeni dünyada kaybolmaya başlayan “yerli” kültürlerin araştırması şeklinde vücut bulmuştur. Antropoloji alanının bilimsel çalışmalarında mevcut böylesi bir başlangıç, müzik kültürlerinin de araştırılan kültürlerin “bir parçası” olması hasebiyle, müziğe, karşı karşıya gelinen, tanınması, anlaşılması ve gerektiğinde belirli biçimlerde idare edilmesi gereken bir analiz nesnesi halini kazandırmış oldu.

Antropolojinin doğuşunda ön planda olan emperyal ve kolonyal kökenler erken dönem müzik etnolojisi çalışmalarında kendini açıkça göstermekteydi. Kıta Avrupası’ndaki eğilim, Almanya’da karşılaştırmalı müzikoloji ekolünü hayata geçiren ve Berlin Fonogram Arşivi çevresinde sistematik hale getiren Hornbostel’in izinde bilhassa müzik aletlerinin kökeni, kıyaslaması ve taksonomisi çerçevesinde şekilleniyordu. Ancak, özellikle dönemin Fransız sömürgelerinde uzun süre geçirerek etnolojik çalışmaları başlatan isimler arasında Rodolphe d’Erlanger’in (2001) altı ciltlik Arap Müziği (La musique arabe) eseri, bahsedilen bu kökene örnek teşkil eder niteliktedir. Birinci cildi, dünya çapında müzik biliminin öncü eseri Farabi’nin Kitab-ül Mûsikî-ül Kebir’in Fransızcaya kazandırılması (Grand traité de la musique) ile başlayan dizi, modern Arap müziğindeki ritmik sistemin ve ses aralıklarının çözümlemesine kadar gitmektedir. Benzer bir kökene, Zambiya’ya misyoner olarak giden ve Afrika müziği üzerine yaptığı saha araştırmalarını iki ciltte derleyen İngiliz müzikolog A. Morris Jones’da (1971) rastlamak mümkündür. Literatüre “kültürel görecilik” ve “tarihsel tikelcilik” kavramlarını tanıtarak evrimci ve ilerlemeci paradigmanın yönünü değiştiren Franz Boas’ın (1888) Kwakiutl yerlilerinin şarkıları ve dansları üzerine incelemesi de, erken dönem antropoloji külliyatı içinde müzik etnolojisinin karakterini vermektedir.

Bu doğrultuda, 19. yüzyılın sonundan itibaren yukarıda bahsedilen mekanizmaya uygun olarak, bu kez esasen sanata ilişkin yaratı ve icra süreçlerine yönelik meraktan beslenen etnomüzikoloji, kendine özgü araştırma ve yorumlama teknikleri ile sosyal ve kültürel antropolojinin altındaki özgün yerini inşa etmeye başlamıştır. Müzik kültürü araştırmalarının teorik altyapısını oluşturan antropolojinin ortaya çıkışındaki etmenler ve yapılanmaların, alanın metodolojisinin de belirlenmesinde rol oynaması kaçınılmazdır. Amerikalı etnomüzikolog John Blacking’in (1973) insani edim ve tecrübelerin dışavurumundan ayrı düşünölemeyecek bir değeri olduğu görüşünden yola çıkarak sorduğu, insanın ne kadar müzikal/müzikli olduğuna dair ünlü sorusu da, müziğin zihinsel, psikososyolojik ve kolektif boyutuna dikkat çekmiş, müziğin kendisinin analizini sarmalayan bir davranış bilimi içeriğinin de belirticisi olmuştur.

Sosyal ve kültürel antropolojiyi yöntembilimsel olarak diğer beşeri bilimlerden ayıran belirgin özelliklerin başında kuşkusuz, incelenecek bir kültüre ya da gruba ait tüm maddi ve zihinsel üretimler ile davranış ve etkileşim biçimlerinin incelenmesinde,

emik ve etik bakış açısı ayırımına yaptığı vurgu gelmektedir. Antropolog, kendisini, araştırma konusunun sınırı, sistemi ve çerçevesi dışında konumlayarak, evrensel kıstas ve yargılarla değerlendirmeler yapıp genellemelere ulaştığı etik yaklaşım yerine tersi olan emik yaklaşım tercih eder. Sosyolojide de izine rastlanan bu durum, söz gelimi, organik analogi ile insan toplumlarının evrimi üzerinden açıklamalar getiren Spencer’ın ilerlemeci bakış açısı, ya da toplumlar ve kültürlerin, yabanılık, barbarlık ve uygarlık dönemleri şeklinde sınıflandıran “ilerlemeci bakış açısı”, sosyal antropolojinin ilk dönemlerinde baskın durumdaydı. Bu “sınıflama” ile, bir yanda ulaşılması gereken bir hedef, diğer yanda bu hedefe göre ileri uygarlık tarafından konumlaması gerçekleştirilen, “geride olan” bir ötekinin varlığı kendiliğinden ortaya çıkmış oluyordu. Bu durum, özellikle Amerikan antropolojisinde her toplumun sahip olduğu kültürel unsurların kendi tarihsel koşullarının özgül bir ürünü olduğunu vurgulayan Boasçı geleneğin oturmasına kadar devam etmiştir. Boas’ın ortaya koyduğu “kültürel görecilik” ve “tarihsel tikelcilik” sayesinde, müzik kültürleri dahil her tür sınıflandırmanın rastlantısal (coincidental) ve keyfi (arbitrary) olduğu kavrayışı, araştırmacının kendi kategorileri ile analiz yapmasına karşı bir uyarı niteliği taşıyordu (McGee ve Warms, 2000, s. 128–132). Uzun süren bir alan araştırmasıyla ortaya konan bir kültürün, bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmesi de bu uyarının yöntemini teşkil etmekteydi. Dolayısıyla, 20.yüzyıl antropolojisi takip eden on yıllarda, işlevselcilik, yapısalcılık, süreçselcilik ve yorumsamacı antropoloji ekolleri aracılığıyla, kültür, insan ve toplum analizini, içine müziğin de dâhil olduğu tüm maddi ve zihinsel üretim bileşikleri ekseninde ele almaya başlar. Antropolojik düşünce tarihinde “öteki”ne ilişkin bu yaklaşımların izdüşümünü, etnomüzikoloji alanının kendine has amaç ve araştırma yöntemlerinin dönüşümü incelendiğinde doğrudan görmek mümkündür.

Etnomüzikolojideki kökenler: Antropocoğrafya ve Uzaktaki Öteki. Etnomüzikoloji, antropolojinin araştırma yöntem ve teknikleri ile kuramsal arka planından hareket ederek, özellikle Batı sanat müziğinin tarihi, besteleme ve öğretme metotlarını kapsayan müzikolojiden ayrılması hasebiyle, geçtiğimiz yüzyılın başlarında, günümüzde kullanımından kaçınılan yahut temkin ile kullanılan “ilkel” müziklerin peşine düşmesiyle karakterize edilmekteydi. Bilhassa günümüz karmaşık toplumsal yapılanmaları çerçevesindeki çağrışımları özelinde, içerdiği pek masum olmayan “etno-” ön eki, mekânsal ve varoluşsal olarak çoğunluğun dışında kalana vurgu yapar nitelikteydi.

Etnomüzikoloji alanını önceleyen “karşılaştırmalı müzikoloji”, sistematik müzikoloji altında, Batılı olmayan müziklerin karşılaştırmalı olarak incelenmesini ifade edecek şekilde 1885’te Guido Adler tarafından tanımlanmıştı. Karşılaştırmalı müzikoloji, etnografik çalışmalar sonucu çıkarılan envanter ile sınıflandırıcı bir ton taşımaktaydı. Ne var ki, karşılaştırmalı müzikoloji terimi, Jaap Kunst’un 1950’li yıllarda etnomüzikoloji terimini yerleştirmesine dek kullanılmıştır. Disiplin, kıta Avrupası’nda bahsedilen bir yaklaşımla ortaya çıkmaya başlarken (bkz. Merriam, 1964), 19. yüzyıl sonunda,

Stumpf, Hornbostel ve Abraham, karşılaştırmalı müzikolojiden etnomüzikolojiye, tarih, psikoloji, filoloji gibi farklı disiplinlerden hareketle müzik aletleri ve ses dokümanlarına karşılaştırmalı ve sınıflandırıcı açıdan yaklaşmışlardır.

Alana ilişkin uzun süre temel alınan tanımlardan biri, Kunst'un, Avrupa-dışı halklar ifadesiyle, ilkel olarak adlandırılan halklar ile uygar Doğulu toplumların müzik ve müzik enstrümanlarını kapsar nitelikteydi. Kunst'un tanımı sonradan ayrıntılanıp tüm kültür tabakalarıyla insanlığın geleneksel müzik ve müzik enstrümanları şeklini alırken, özellikle Batı sanat müziği ve popüler müziklerini dışlıyordu (Kunst'tan akt., Merriam, 1977, s. 165). Takip eden diğer tanımlama çabaları arasında yer alan Nettl'in (Nettl'den akt., Merriam, 1977, s. 196) etnomüzikolojinin Batı-dışı müzikler ile belirli bir ölçüde halk müziklerinin incelemesi olduğunu belirten tanımı, kapsamı genişleterek yeni bir çatı oluşturma çabalarına işaret eder niteliktedir. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca yapılan bu tanımlar, etnomüzikolojik saha çalışması yapacak Batılı antropologlar için, kendi toplumundan coğrafi olarak, kültüründen ise zihinsel olarak uzakta yer alan ötekinin müziğini keşfetmek demektir. Demek ki *keşfedilecek*, bir başka deyişle, ortaya çıkarılınca dek, dünya çapında sayıları belki en fazla birkaç bin ile sınırlı kişinin konuştuğu dilde şarkılar, tonal müzik dışı müzik sistemleri, icrası belirli ritüeller ile ilişkili, *kendi halinde* müzik kültürleri vardı.

Merriam'ın (1964, s. 32) modeli, etnomüzikolojiyi üç analitik seviyede incelemektedir: müzik hakkındaki kavramsallaştırmalar, müzik ile ilişkisi olan davranışlar ve müziğin kendisi. Merriam'ın sıklıkla başvurulmuş bu modelinde, etnomüzikoloji, antropolojinin bir alt alanı olarak, müziği bir "kültürel olgu" olarak ele alır. Bu haliyle, etnomüzikolojinin Batı-dışı kültürlerin müziklerini araştırma amacı ile kültürel antropolojinin Batı toplumları bütünlüklü yapısının sınırları dışında kalan kültür ve insan davranışlarını inceleme amacı, kuramsal ve metodolojik yaklaşım açısından örtüşmektedir (Myers, 1992, s. 3–42).

Öte yandan, bu dönemde Seeger gibi, farklı müzikleri ve müzik kültürlerini karşılaştırmının çok faydalı sonuçları olacağını savunan etnomüzikologlar da bulunmaktaydı. Bu sonuçlar arasında, müziği alımlama ve duyumsama arasındaki farklılıkları görmek, bizim müziğimiz -olarak ifade ettiğinin- dışında kalan müziklerin geleneklerini taşıyıcılarının kulaklarına nasıl geldiğini (sound) keşfetmek ve kendi müziğimiz dışında kalan müzikler hakkındaki yanlış anlamalarımıza karşı "çift-yönlü-müziksellik" (bi-musicality) geliştirmek yer almaktadır (Seeger, 1958, s. 195). Bu merak, heyecan ve keşfetme arzusu dolu yaklaşımın, "biz" ve "öteki"ne ait müzikler olduğunu dolaylı olarak engel değildir.

Dünya çapında en çok başvurulmuş referans kaynaklarından biri olan "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" ansiklopedisinde, etnomüzikoloji ve ilişkili disiplinler hakkındaki maddeleri değerlendiren A. Seeger (1985, s. 345) da,

etnomüzikolojinin esas olarak, Avrupa sanat müziği sınırları dışında kalan, sözlü geleneklerle yaşayan müzik, müzik aletleri ve danslarını ifade ettiğini belirtmiştir. Seeger maddenin değerlendirmesine devam ederek, aynı ansiklopedide Barbara Krader’ın etnomüzikoloji maddesini “Terminoloji ve Tanımlar”, “İkinci Dünya Savaşı’na kadar Tarihçesi” ve “1950’lerden itibaren Trendler” başlıkları altında üç kısma ayırmasını ele almıştır. Son kısım ise, “Koleksiyon ve Dokümantasyon”, “Transkripsiyon ve Akustik Analiz”, “Sınıflama, Sistematizasyon ve Analiz”, “Toplumsal İşlev”, “Tarihsel Boyut”, “Etik” ve “Sonuç” bölümlerine ayrılmıştır. Maddenin bu başlıkları etnomüzikolojinin güncel kapsam ve yöntemini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Krader bu maddesiyle, okuma-yazma bilmeyen toplulukların müzikleri, sözlü gelenekle kuşaktan kuşağa aktarılan sanat müzikleri ve halk müziklerini kapsamı bakımından etnomüzikolojinin en çok etnolojiye yakın olduğunu savunmuştur. Krader etnomüzikolojinin içeriğin her ne kadar bahsedilen toplumların müziğinin araştırması olsa da, esas vurgunun müziğin insanın toplumsal davranışı ile olan ilişkisi üzerinde olduğu üzerinde durmuştur (Krader, 1980’den akt., Seeger, 1985, s. 346).

Gerçekten de, belirli bir sınırın dışında kalan müzikleri keşfetmek, o yerdeki bireylerin müziği nasıl deneyimlediğine şahit olmayı gerektirir. Müziği deneyimleme ise, müziğin icrası esnasında, temsil ve alımlanma örüntülerini, yani müzisyen ve dinleyici arasındaki o ana mahsus, duygu ve davranışların dışavurumunu içeren toplumsallıkların kapsamında yer alır. Burada incelenen, okuma-yazma bilmeyen bir kabilenin müziği ise, ritüeller, danslar ve diğer törensel öğeler de bu toplumsallığın bir parçası olacaktır. Müziğin nasıl deneyimlendiği ise, müziğin değerinin müziğin insanın deneyiminin ifadesinin değerinden ayrı tutmayan Blacking’in (1995) ifadesiyle, diğer toplumsal davranışlardan farklı olan “müzikal davranış” ortaya çıkarır.

Etnomüzikolojinin müzikal davranışı ortaya çıkarmak için izlediği yöntem, incelenen müziğin temsilinin izlenmesi, icranın kaydedilmesi, teknik analizi ve değerlendirme sürecini kapsamaktadır. Bu süreçler ise, kültürel antropolojinin, özellikle Boas ekolü ve ardıllarının takip ettiği yoğun betimleme ile emik yaklaşımı içeren nitel araştırma yöntemleri ile bire bir örtüşmektedir. Bir başka deyişle, ister bir antropolog akrabalık ilişkileri ve evlilik ritüellerini, ister bir etnomüzikolog müzik aletleri ve dansları inceliyor olsun, her iki araştırmacı da sosyal ve kültürel antropolojinin araştırma metotları ile bir antropoloğun sahada yaşadıklarını deneyimler. Araştırmacının bu deneyimleri, önce grup-dışı/yabancı olma ile başlayıp grup-içi misafir ya da üye olma şeklinde sürdüğünden, zamanı geldiğinde sahayı terketme ya da gerekli zamanlarda yinelenen ziyaretler ile kırılğan bir konumsallık (positionality) ve öz-düşünümselliği (self-reflexivity) gerekli kılmaktadır.

Etnomüzikolojinin üzerinde anlaşılan tek bir tanımı olmaması, bir yönüyle bizim ve onların müziği, yani ben ile öteki arasındaki sınırın nerede bitip nerede başladığının net olmadığının bir göstergesidir. Geçtiğimiz yüzyıla ait bu sınırların belirsizliği,

günümüze doğru yaklaştıkça, son on yılların sınırlarının esnek iç içe geçmiş yapılanmaları ile ötekinin müziğine daha da müphem bir karakter kazandırmıştır.

Postkolonyal dönem, yersiz-yurtsuzlaşma ve Yanyana Ötekiler. Günümüzde etnomüzikoloji alanının araştırma nesnesini oluşturan müzikler ve onları çevreleyen kültür çemberleri, geçtiğimiz yüzyıldan oldukça başka bir konumda değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Antropolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıktığı dönemde görünürlüğü daha yüksek olan bir durum olarak başka insanların topraklarının ve mallarının denetlenmesi şeklinde vücut bulan sömürgecilik faaliyetleri, savaşların adeta görünürde daha az şiddet içeren izdüşümlerinden biri olarak, “öteki”nin güçlü ve zayıf yönlerini öğrenme ve kullanma üzerine kurgulanmaktaydı. Sömürü mekanizması sömürgecilik sonrası (neo-kolonyal) dönemde, her ne kadar söz konusu ülkenin bağımsızlığına sahip olması söz konusu olsa da, dolaylı yollardan rızaya dayalı görünen daha yayımlı bir biçime dönüşmüştür. Günümüze gelindiğinde ise, bu dönüşen kolonyal kökenler, ancak içerisinde edebiyat, müzik, sinema gibi dallarıyla sanat alanı, felsefe, politika ve diğer düşünsel üretim alanların post-kolonyal okuması ile çözümlenebilir bir hal almıştır.

Kimi zaman emperyalizm sözcüğü yerine ikame edilen kolonyalizmin, Oxford English Dictionary’de, çiftlik ya da yerleşke anlamına gelen ve başka topraklarda yerleşseler de Roma yurttaşı sayılmaya devam eden Romalılar’a gönderme yapan Latince “colonia” sözcüğünden türetildiği belirtilmektedir (Loomba, 1998, s. 18). Özellikle 17. ve 20. yüzyıllar boyunca, dünya toplumsal tarihinin temel yön belirleyicisi kolonyalizm, emperyalizm ve sömürgeciliğe karşı verilen mücadele ve bağımsızlaşma hareketleri, önce ulus-devlet milliyetçiliği, ardından çokkültürlülük söylemleri ile ilerlemeci ve modernist paradigmaya karşı gözden geçirilmiş bir “öteki” üzerinden yeni bir kimlik inşasının kapısını açmıştır.

Bu durum ile ilgili, Alva (1995, s. 245), postkolonyallığın kolonyal tecrübeden sonra gelen öznellikten ziyade emperyalleştirme/kolonileştirme söylemlerine ve pratiklerine muhalefet eden bir öznelliği göstermesi gerektiğini belirtirken, ezilen hakların hayatlarının bir “tarihler çokluğu” penceresinden, esasen post-yapısalcı çözümlemelerle anlaşılabilir olduğu açığa çıkmaktadır (Loomba, 1998, s. 30–33). Bununla birlikte, postkolonyallığı, özgül yerelliği ve mekansallığından çıkararak genellemeler çerçevesinde ilintili kavramlara indirgeme tehlikesinden kaçınmak gerekir. Zira bu durum, postkolonyalizmin bir “-izm” olarak sorguladığı ve karşı çıktığı kolonyal tahakküm mekanizmasının bir başka ifadesinden öteye gitmez.

Postkolonyal kuramın ön plana çıkan düşünürleri arasında, özellikle Bhabha ve Spivak’ın tanımlarında, asıl olarak bir postkolonyal özne ve postkolonyal duruma vurgu yapılmaktadır. Bu sayede müzik kültürleri içerisinde yer alan tüm aktörleri tanımlamada da kullanılacak bir dizi kavram literatüre girmiştir. Bhabha’nın (1994), postkolonyal

dönemde tahakkümün panoptik vizyonunun sürmesi ve tarihin değişimi ve farklılaşmaya ilişkin karşı-baskısıyla, kimlik oluşumunda ironik ve performatif bir uzlaşının temsili olarak ifade ettiği “taklit adam” (mimicry man) aslında sömürgecilik dönemi politikalarının tasarladığı şekilde yeniden şekillenmiş bir “öteki”dir. Bhabha’nın eserinde postkolonyal kimliğe ilişkin iki anahtar kavram olarak karşımıza çıkan “melezlik” (hybridity) ve “müphemlik” (ambivalence), bu öznenin derinde bir yerde iktidarı temellük etmiş, kısmî, tamamlanmamış ve görünümsel olduğunu anlatmaktadır. Bhabha için, “neredeyse-aynı-ama-tam-değil” (almost the same but not quite) bir niteliğe sahip modern kimliği müphem olan bir özne, güncel müzik antropolojisi açısından ötekini açıklamada kullanılmaya elverişli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postkolonyal okumalardan hareketle, müzik kültürü aktörlerinin toplumsal konum ve kimlik analizlerinde kullanılabilecek bir diğer kavram, dilimize “madun” olarak çevrilen “subaltern” kavramıdır. Spivak (2010), subaltern kavramı ile, hem ön eki olan “sub” vasıtasıyla “alt” konumlaması, hem “altern” kelimesinin Latince’deki değişme, başkalaşma, başka gibi karşılıklara denk gelen içeriğiyle, adeta öteki kavramına iki ayrı koldan giderek, sözcüğün hep kullanılan halinden kısmen farklı bütünlüklü bir öteki sunmaktadır. Spivak’ın, 2000’li yıllardan sonra önerdiği “yeni madun” (new subaltern) da, ileri-kapitalizm, neo-liberal politikalar ve küreselleşmeyi tecrübe ederek var olmaya çalışan kentli özne olarak, zamansal ve uzamsal olarak tam da çağının esnek sınırlarına uygun bir öteki karakteri taşır. Bhabha ve Spivak’ın bahsedilen kavramları başta olmak üzere postkolonyal okumalardan alınan kavramlar, çağdaş antropolojinin, ötekini uzakta değil, aksine her yerde ve birlikte yaşamın ortasında konumlama eğilimini desteklemektedir. Kimlik ve kültür alanına sirayet etmiş bu yeni kavrayış şekli ve ele alış biçimi, kaçınılmaz olarak etnomüzikolojinin de ilgi alanı ve araştırma yöntemlerini yeniden şekillendirmiştir.

Uluslararası geçici ve kalıcı, zorunlu ya da gönüllü göç hareketleri, yukarıda bahsi geçen yakın dönemin sosyokültürel dinamiklerini değiştirip, etnomüzikolojinin çalışma alanlarını dönüştüren bir başka önemli etmendir. Göç hareketlerinin ben ve ötekine ilişkin algısına yönelik sonuçlarını anlayabilme amacıyla yararlanılabilecek bir kavram olarak, ilk kez Deleuze ve Guattari (1972) tarafından kullanılan “yersiz-yurtsuzlaşma” (deterritorialization) kavramı, “yerinden edilmiş” (uprooted) bireylerin, çoğu kez travmatik izlere rastlanan duygudurumlarının dışavurum biçimi olarak müzisyen ve dinleyici kitlesi analizi için elverişli hale gelmiştir. Mekânsal ve dolayısıyla zihinsel kopuşu betimleyen tamamlayıcı bir kavram olarak, 1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi’ne tabi tutulmuş Lozan mübadilleri için Clark’ın (2008) kullandığı “iki kere yabancı” (twice a stranger) sıfatı, göçmenlerin hem ayrıldıkları hem vardıkları kara parçalarında etnik ve dini kökenleri sebepleriyle maruz kaldıkları dışlanmayı anlatır. Bu kavramın karşılık bulduğu müzik kültürlerinden biri de rembetikodur. Rembetiko, 1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi sonucu yerlerini-yurtlarını geride bırakarak

yer değiştirmek zorunda kalan iki milyona yakın kişinin acılarını, çaresizliklerini ve kırık hikâyelerinin dile getirildiği bir müzik kültürü olarak karşımıza çıkmaktadır (bkz. Petropoulos, 2000). Bu bakımdan İzmir Tarzı ile 1800’lerin ortalarına kadar geri giden Rembetiko müziğine Pire Tarzı’yla “asıl ruhunu veren”ler olarak değerlendirilen göçmenlerin “iki kere yabancı” olarak görülmeleri de anlaşılır bir durumdur.

Gerek küreselleşen dünyanın yeni ekonomik düzenin, gerek ulus-aşırı akışlar ve göç hareketlerinin, bireyleri sonu gelmeyen bir “geçiş” hattına yönlendiriyor oluşu, müzik icracıları ve dinleyicilerini de Turner’ın (2007; 1988) “eşiksellik” (liminality) kavramı ile ifade ettiği yeni ve geçici bir arada olma durumuna çekmektedir. Çağdaş antropoloji kuramlarından simgesel ve yorumsamacı antropolojinin en önemli temsilcilerinden Turner’ın eşiksellik kavramı, ancak yapıdan farklılaşmış, geçişli, sonlu ve diyalektik bir “communitas” ile mümkündür. Topluluktan/cemaatten (community) farklı olan “communitas” kavramı, kent alanında belirli bir müzik türü etrafında benzer yetkinlik ve yatkınlık düzeyleri ile belirli bir bölgedeki nüfusun nispeten homojen bir kısmını ifade eden müzikal cemaatlerden ayrılır. Böylelikle daha ziyade, homojen olmayan, belirli bir bölgenin aksine farklı mekânsallıklardan beslenen bir topluluğa işaret eden bir müzik communitası oluşturur.

Netice itibarıyla, içinde bulunduğumuz çağın sabit olmayan, akıcı ve uçucu yapısı, toplum, kimlik ve kültür bağlamında, etnomüzikolojinin, geçtiğimiz yüzyıl başındaki “etno-” önekinin vurgu ve örtük önerilerini zayıflatmış görmektedir. Yani müzik kültürü incelemelerinde merak konusu olan “uzaktaki öteki”, giderek daha “tanıdık”, gerek yazılı ve görsel basında, gerek kamusal alanda, gerçeğinin ya da temsiline görüldüğü, muhtemelen bireyin kendi ruhundaki bir parçada karşılaştığı, *yani başındaki* ötekine yerini bırakmaya başlamıştır. Bu *yanyana ötekiler* esasen tam da, sosyolojinin araştırdığı, kentli, modern, endüstriyel toplumlardaki bireylerin kimlik ve kültür kurgularına denk düşer niteliktedir.

Müzik Sosyolojisinde Kültür, Kimlik ve “Öteki”ne İlişkin Makro Yaklaşımlar

Müzik sanatı, tıpkı sosyolojinin kurucu isimlerinden Emile Durkheim’ın toplumu betimlemek amacıyla kullandığı ve ardıllarınca da sıklıkla kullanılan “sui generis” (nev’i şahsına münhasır) olma durumunu haizdir. Müziğin sosyoloji disipliniyle karşılaşması ve birleşiminden, toplumsal olgu ve olay örgüleri bağlamında, müziğe ilişkin tüm tutum ve davranışları kapsayan özel ve özgün bir saha açığa çıkmıştır. Bu durumda her bir müzik icrası ve dinleme edimi, özgün, tek bir sefere mahsus, “şimdi ve buradalığı” (hic et nunc) olan biricik nitelikte bir toplumsal deneyime dönüşmektedir. Özellikle herhangi bir müzik icrası ya da konserinde bulunan dinlerkitlenin oluşturduğu bir toplumsal grup, performans anının arka planında yer alan diğer tüm toplumsal aktörlerin ve eylemlerinin de katkıları ile sosyolojik analizlerin inceleme ve analiz nesnesi niteliği kazanırlar. Konuyla ilgili, zaman zaman dile getirilen incelikli içeriğe sahip olan bir anekdotta, şair Sadi Şirazi’ye müzik

nedir sorusu yöneltildiğinde, bana dinleyeni gösterirseniz müziğin ne olduğunu öyle söyleyebilirim, şeklinde yanıtladığı bilinmektedir. Bu yaklaşım, doğrudan müzik sosyolojisinin araştırma amacına da gönderme yapar niteliktedir.

Nitekim çağdaş dönem müzik sosyolojisinin literatüründe tam da bu bahsedilen türde bir toplumsal aktörler ve eylemlerin bütünlüklü yapısına dikkat çeken “musicking” kavramı (Small, 1999) ortaya konulan üretim ve performans üzerinden bir müzik kültürünün varlığını ifade etmektedir. Bir isim olan müzik sözcüğünü fiil olarak kullanan bu kavramın kaynağında, yalnızca müzik sosyolojisi ile sınırlı tutulmayacak Becker’in aynı başlıklı eserinden; “Sanat Dünyaları” (1997) kavramının izlerine rastlanmaktadır. Sanat dünyaları kapsamında, müziği besteleyen, icra eden, dinleyicilere ulaştırmada görev yapan birbirinden çok farklı kişi ve gruplar ile bu sanat faaliyetine yanıt veren dinleyiciler, bütüncül bir yapının vazgeçilmez özel ve özgün parçaları olarak yer teşkil etmektedirler.

Marksist düşünce ve Freudçu yaklaşımı eleştirel kuramında sistemleştiren Frankfurt Okulu düşünce yapısının, Marcuse, Benjamin, Horkheimer gibi isimlerinin yanında en önemli temsilcisi, sonradan hem geliştirilen hem bazı yönleri ile eleştirilen kuramları ile Theodor W. Adorno’dur. Horkheimer ile beraber kaleme aldıkları Aydınlanma’nın Diyalektiği (1944) eserlerinde ortaya koydukları “kültür endüstrisi” kavramı üzerinden, kültür ürünlerinin kitlelere pazarlanmak ve tüketime sokulmak üzere dolaşıma sokulma mekanizmasının incelemesi, günümüzde dahi, geliştirilerek yenilenen fakat hala en çok kullanılan anahtar kavramlardan biri halindedir. “Popüler müzik” ve “ciddi müzik” arasındaki ayrımı, tüm toplumsal ve kültürel bileşkeleriyle ayrıntılı bir şekilde analiz eden Adorno (1994), müzikle ilgili, yabancılaşma, şeyleştirme, “dinlemede gerileme”, “müziğin fetiş karakteri” ve “sahte-bireyselleşme” başta olmak üzere, bir dizi orijinal kavram ve kuramla, kuşkusuz müzik sosyolojisine temel ve bütüncül akademik kimliğini kazandıran isimdir. Benzer şekilde, “uzman dinleyici”den “kültür tüketicisine”, “caz hayranı”ndan “duygusal dinleyici”ye formüle ettiği dinleyici tipolojileri ile (Adorno, 2002) müziğin toplumsal alanda kolektif ve bireysel davranış, dışavurum ve edimler olarak incelenebileceğini kanıtlayarak, müzik sosyolojisinin içeriğini de şekillendirmiştir.

Müzik sosyolojisinin geçtiğimiz yüzyıl ortasından günümüze öne çıkan araştırma odaklarından biri de dinleyicilerin belirli bir toplumsal grup olarak ele alındıkları dinlerkitle çözümlemeleri olmuştur. Bu ölçüde, müzik tercihleri ve beğenilerine ilişkin çalışmalar ortaya çıkarken, kimlik, aidiyet, benliğin sunumu konuları da kendiliğinden mercek altına girmiştir. Bu bağlamda, “beğeni kültürleri”, ortak değerler ve çoğunlukla ortak içerikler etrafında kümelenirken, “beğeni kamuları”, onlara sunulmuş kültürel seçeneklerden benzer değerlerle benzer seçimler yapan kümeleri ifade etmektedir (Gans, 2008, s. 69–70). Gans, beğeni kamularını tanımlarken, toplumsal sınıf belirleme

kriterlerinden gelir düzeyi, meslek ve eğitim arasından, eğitime vurgu yapmaktadır. (Gans, 2008, s. 71). Gans'ın (2008, s. 69–71), “yüksek, üst-orta, alt-orta, alt kültür ve yarı-halk altkültür”den oluşmak üzere beş temel beğeni kamusu (taste public), müziğin kitlesel dağıtımı ve dolaşıma sokulması esnasında sunulan kültürel seçenekler arasından, benzer değerlerle benzer seçimler yapan kümeleri ifade eder. Buradan, bir beğeni kamusunun belirli ölçülere sahip olup beğeni kültürleri etrafında biçimlenen ve “kendine ait” bir müzik tercihi ya da edebiyat, yemek, mimari gibi gündelik yaşamın diğer ortak seçimleri bulunduğu anlaşılır. Kültürel beğeni kamuları, Bourdieucü yaklaşımla ifade edecek olursak, bireyin kendi “habitus”unun bileşenlerine denklik ararken, istemli yahut istemsiz, şiddetli ya da hafif, bir tür ötekileştirme sürecini başlatmasına bir gösterge ve neden oluşturmaktadır.

Dinlerkitle analizlerine katılan en güncel boyutlardan biri, 1990’ların ortalarından itibaren, kültür fragmanları arasındaki farkın müzik tercihleri üzerinden yapılmasının keskin ve net sonuçlar vermeyeceğine ilişkin Peterson’ın (1992) ortaya koyduğu omnivor dinleyici tezidir. Sonraları bir dizi akademisyen tarafından gerçekleştirilen saha çalışmaları ile doğrulanan ve takip edilmeye başlanan bu teze göre, üst beğeni tabakalarından bir dinleyici “yüksek sanat” başlığı altında sayılan müzik türleri ile eşzamanlı olarak popüler türlerden birini tercih edip dinleyebilmektedir (Peterson & Kern, 1996). Bu durum, sözgeli çok sesli Batı müziğinin yüksek kültür çevrelerince, pop, rock ve diğer popüler türlerin ise daha düşük gelir seviyesine sahip alt kültür çevrelerince tercih edildiğine dair kesin ve keskin ayrımı sonlandırmıştır.

Bireylerin ve toplumsal grupların belirli müzik türlerine yönelik tercihleri ve yatkınlıkları, müzik sosyolojisinin esasen ilgilendiği kentli, modern ve endüstriyel toplumlardaki sistem(ler)in parçası olarak, gündelik hayatta sayısız uyarana maruz kalmaları sebebiyle değişen duygu durumları ve ötekini değerlendirme mekanizmaları ile yakından ilintilidir. Bu makro ölçekte sistemlerin içeriğini, kültür ve müzik endüstrilerince belirlenen, dolaşıma sokulan ve kapitalist üretim mekanizması dışında arta kalan kısa boş zaman aktiviteleri içinde kendisine yer bulan popüler müziklerin incelemelerinde çok belirgin olarak ve rahatlıkla görmek mümkündür.

Popüler müzik çalışmaları: Hiç Kimsenin ve Herkesin Eşzamanlı Ötekiliği.

Popüler müzik çalışmalarının müzik sosyolojisi altında kısmi özerklik kazanmasının, bu müzik türünün zengin alt tür ve tarzlarına ilişkin çalışmaların çeşitliliği göz önüne alındığında, şaşırtıcı bir şekilde, oldukça geciktiğini söylemek yanlış olmaz. Örneğin, ilk Uluslararası Popüler Müzik Araştırmaları konferansının yapılması için 1982 yılını beklemek gerekmiştir. Frankfurt Okulu’nu takiben Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Okulu, yüksek kültür ve popüler kültür ayrımını farklı açılardan ele alan ve sorgulayan iki temel ekol olarak, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kitle, halk, kültür gibi karmaşık kavramlara yaklaşımları sistemleştirmiştir. Bununla

beraber, müzik sosyolojisi alanının Adorno-sonrası düşünsel ortamı, popüler müzik çalışmalarını akademiye almak için bir kaç on yıl beklemiştir.

Aslında bugün tanımı konusunda uzlaşılabilmesi için bir kaç unsuru barındıran haline en yakın versiyonuyla popüler müziğin altyapısı, Amerika’da 1800’lerin sonunda doğup 1900’lerin ilk on yıllarında Tin Pan Alley’de hazırlanıyordu. O zamandan, bu tür ile geniş kitleleri hedef alma, müziği pazarlama ve tüketim kanallarını oluşturma’nın önemi fark edilmişti. New York şehrinin Manhattan adasında konumlanan Tin Pan Alley, geliştirdiği yöntemler ile müzik endüstrisinin de doğumunu işaret eden önemli bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Amerika’da, farklı müzik türlerine alt yapı oluşturan Blues başta olmak üzere, Boogie, Country, Ragtime ve Gospel gibi türlerin etkisinde kalan ve onların ardından gelen oluşum, popüler şarkı formunu meydana getirirken, günümüze değin sürecek bir geleneği de başlatmıştı. Tin Pan Alley’de, simetrik ve diatonik form ve basit harmonik paradigmalar ile, hatırlanması kolay, tatlı, mutlu, romantik, eğlenceli olaylar, yerler, aktivite ve ilişkileri konu edinen şarkılar yazılmasını hedefliyordu (bkz. Jasen, 1988; Grove Dictionary of Music and Musicians, 1982). Nasıl ki Endüstri Devrimi ve fabrikalar, içine girdiği toplumları, kendisini önceleyen uzun yüzyıllardan bambaşka bir yapıya dönüştürmeyi başardıysa, popüler müzik ve/veya müziğin popülerleşmesi de, müziğin temsili ve dağıtımını dönüştürmüş, alımlamayı zaman içinde tüketime çevirmeyi başarmıştır. Tüm bu toplumsal olan ile eşzamanlı ilerleyen müzikteki yapısal dönüşümlerin, 1870 ve 1880’li yıllar boyunca fonograf ve radyonun icadının ve kullanıma girmesinin üzerinden henüz birkaç on yıl geçmesinin ardından büyük bir ivme kazanmaya başlaması dikkat çekicidir. Bu durum popüler müziği, müziğin kitlesel dağıtımının ve teknolojinin mikroelektronik olarak sesi dünyanın bir ucuna bir ileti halinde pazarlayabilecek olması kapasitesinin keşi ile, toplumsal altyapı ve üstyapının pek çok bileşeninin temsil edildiği bir mecra haline getirmiştir.

Böylesi bir yapıyı eni konu ele almak için Middleton’ın (2003, s. 251) yaptığı gibi, popülerin etimolojik kökenine inip, Latince halk, kamu, cumhur gibi anlamlara gelen “populus” sözcüğünden hareketle, bu kitlenin kim olduğunu sorgulamak gerekmektedir. Ancak, bir toplumdaki ırk, etnik köken, din, cinsiyet vb. temellerde azınlık olarak nitelenen tüm grupları, yalnızca “görünürde” içeren bu kavramın, gerçekte maddi ve maddi-olmayan niteliklerinin belirli, değişmez, saydam bir karakter ve statik bir konumdan uzak olduğu hemen anlaşılmaktadır. Bu ölçüde, ancak “hayal edilmiş” kapsayıcı bir toplumsal alanda yaşayan popüler müzik dinlerkitlesinin hem bir politik aktör hem bir kültürel ses olduğunu belirten Middleton (2003, s. 253), “popülerin müzikteki manifestosunu”, “toplumsal-ticari başarı” ile eş anlamlı tutup, bu türü gelenek ve çatışmanın politik bir temsili ya da “hayali” olanın dönüşümsel figürü olarak betimlemektedir. Gerçekten günümüzde endüstriyel ve modern olarak nitelenen toplumlarda, hem geleneksel hem yeni medya aracılığıyla, kamusal ve

özel alanlarda gündelik hayatın her anına nüfuz etmeyi başaramış yegâne müzik türü olarak popüler müzik karşımıza çıkmaktadır. Fakat, yukarıda bahsi geçen populus'un anlamındaki sıkıntılı müphemlik, bir tür, tarz ve kategori olarak popüler müzik için de geçerliliğini korur. Zira, kültür endüstrilerinin kitlelerin tüketimi için dolaşıma soktuğu ve belirlenen hedefler doğrultusunda uygun politikalar geliştirerek pazarlamasını yaptığı popüler müzik, görünürde herkes için ve herkese açık bir nitelik taşır. Bununla beraber, açık ve örtük olarak, tema, motif, şarkı sözü ve diğer tüm örüntüleri ile, tam da Ritzer'in toplumun McDonalddlaşması olarak ifade ettiği, Amerikan menşeli "Batı'lı bir rasyonellik" içermektedir. Dolayısıyla söz konusu yalnızca pop müzik değildir, belirtilen muhtevanın söylem ve eylem düzeyinde taşıyıcısı başka türlerden örnekler de işin içine girmektedir.

Bu noktadan hareketle, popüler müziğin içine hangi türlerin girdiğini çözümleyebilmek için, Tagg (1982), Adorno'nun bir önceki bölümde bahsi geçen "ciddi müzik" ve "hafif müzik" ikili ayrımına eklemeler yapmıştır. Buna göre, "sanat müziği" ve "halk müziği"ni bestelenme süreçlerinin arkasındaki yaratıcı fikrin ve eserin özgünlüğü (otantisite) açısından birbirine yakın tutarken, bu iki grup dışında kalan türleri "popüler müzik" büyük başlığı altına sokmaktadır. Dolayısıyla, standartlaşmış, tüketime yönelik, basit yapısal özellikleri sayesinde alımlaması kolay olan tüm parçalar, kullanım konumlarına göre popüler müzik halini alabilir. Fakat, örneğin caz müziğin, tıpkı toplumsal alanda meydana gelen dönüşümler gibi, göçler ve geçişler ile eşzamanlı olarak, kendi içinde bir müzik türü olarak geçirdiği yapısal dönüşüm, bu kategorilerin bile zaman zaman arasındaki sınırların geçişe izin verecek şekilde eriyebildiğini göstermektedir. Yani, 1800'lerin sonunda, özellikle Amerika'nın pamuk tarlalarında Afrika kökenli siyah vatandaşların kölelik sebebiyle yaşadıkları sıkıntıları dile getirirken iş şarkıları olarak ortaya çıkan caz, yukarıda Tagg'in belirttiği şekilde özgün ve yerel olma özelliği çerçevesinde halk müziği olarak nitelenebilir. Oysa, 1930'lara doğru virtüözlüğün önemsendiği Be-bop ve Swing gibi türleri ile caz orkestralarının sunuma yönelik temsilleri, cazı önceki bağlamından kopararak, icrasındaki teknik üstünlüklere rağmen popülerleşme yoluna sokmuştur. Dahası, 1950'lerden sonra özellikle Miles Davis'le başlatılan dönemde, Cool caz ve Deneysel caz gibi türlerin ortaya çıkışı, cazı bu kez de sanat müziği kategorisine taşımaya zemin hazırlamıştır. Müzisyen ve müzikologların caz müziğin kendisine ilişkin akademik bağlamda değerlendirmeleri, ancak her bir dönemin toplumsal buhranları, gerilimleri, sokak hareketleri, ekonomi-politiği analiz edildikten sonra, bu toplumsal dönüşümlerin müziğin icrasının tamamlanmasını mümkün kılan dinlerkitle üzerindeki etkileri incelendiği vakit bütünsellik kazandığını akılda tutmakta fayda vardır. Şu halde, bir müzik türünün toplumsal bağlamıyla değerlendirildiğinde ne kadar dinamik bir yapıya sahip olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Öte yandan, özellikle iki dünya savaşı geçirmiş bir dünyada, gençliğin daha özgür ve eşitlikçi bir dünya hayaliyle sistemi sorgulaması, esasen sistemin ta kendisi

rolüne bürünmüş popüler müzikten sapmalara yol açmıştır. Bu sapmalarla ortaya çıkan yeni ve kendi içinde bütüncül toplumsallıklar barındıran türler arasında rock müzik, popüler dışında kalan diğer iki kategorinin niteliklerinden özellikler ödünç alarak kurgulanmış olup, kendi kurgusundan türeyen Grunge, Indie, vb. alt türleri ile, bu kategorinin daha ayrıntılı ve incelikli bir sınıflamaya ihtiyaç duyduğunu ortaya koymuştur. Burada dikkat edilmesi gereken bir husus, rock müzik gibi, önemli ölçüde sistem(ler)e karşıtlık üzerinde inşa edilen; bu sebeple de “ötekini önemseyen” bir müzik türü içinden bir parça, kültür endüstrilerinin hizmetine girebilmektedir. 1990’lı yılların sonunda, ülkemizde de gösterimi yapılan Ford arabalarının reklamında, İngiliz progressive rock grubu Queen’in “Show Must Go On” şarkısının reklam müziği olarak kullanılması buna örnek verilebilir. Popüler müzikten uzaklaşma isteği ile ayrı bir yerde doğan ve bir yerde bir şekilde tekrar bu heyula içine giren ve artık güncel literatürde farklı tanımlamaları bulunan çeşitli müzik türlerini, alt kültür çalışmaları kapsamındaki öteki analizi üzerinden incelemek mümkündür.

Müzik altkültürlerine ilişkin güncel kavramlar: Mekânsal ve kavramsal olarak Ötekinin Ötesi. Müzik altkültürleri incelemeleri, ülkemiz dahil tüm dünyada geçtiğimiz onyıllar boyunca müzik sosyolojisinin üzerinde en çok çalışılan analiz alanlarından biri olmuştur. Ancak kavram, özellikle 2000’li yıllara yaklaştıkça imtina ile kullanılmaya başlanıp yerini daha aşkın ve analitik araç görevi görececek kavramlara bırakmaya başlamıştır. Dilimizde çevirisi, anlam ve içeriğini yüzde yüz karşılamadığı için çoğu kez italik ya da tırnak içinde yazılan ve ilerleyen kısımda ayrıntılı olarak ele alınacak “music scene” bu kavramlar arasında başta gelmektedir. Müzik dinerkitlesini, özellikle gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin kent alanında meydana gelen mekânsal dönüşümlerle ilintileyerek tanımlama, süreç içerisinde, bu toplumsal grupları “ayırt etme” eylemini de kendiliğinden belirli ölçüde içerir hale gelmektedir.

Müzik altkültürleri içinde yer alan bireyler, müzisyen ya da dinleyici olsun, bir toplumdaki tahakküm ilişkileri bağlamında, baskın sınıfın boyunduruğunda, gölgesinde olma, mekânsal ve simgesel olarak çeperlere itilme, toplumsal normlardan bazı açılardan sapmış olarak “etiketlenme” gibi bir dizi toplumsal dışlanma süreçlerini tecrübe etmiş olmalarıyla ötekileştirilmenin anlamına haiz bulunurlar. Müzik altkültürlerinde ötekileştirme süreçlerinin analizi, toplumsal bileşenleri açısından kent sosyolojisi kavramlarının kullanımını kaçınılmaz olarak şart koşmaktadır. Zira, çağdaş kent sosyolojisi yaklaşımlarında, kenti, yaşanan ve çalışılan olarak bölgelere ayıran, merkez-çeper ilişkisi özelinde, uydu kentler, teknoloji kentler gibi literatürün güncel çok merkezli kent okumasını yapmaya olanak tanıyan kavramları bulunmaktadır. Çok merkezlilik bağlamında, müzik kültürleri analizinde ön plana çıkan, kuşkusuz, kente fiziksel ve zihinsel uyum sorununun mekânsal izdüşümü olarak, banliyö, gecekondu, kenar mahalle ve getto gibi, ayırımın sembolik şiddetinin göstergesi mekânsallıklardır. Söz konusu ister Endüstri Devrimi’nin

başladığı İngiltere’de, Londra’da ortaya çıkan punk olsun, ister New York ve Los Angeles gibi, A.B.D.’nin iki yakasının büyük kentlerinde siyah Amerikalıların maruz kaldığı ayrımcılığın sıkıntısının dile geldiği hip-hop olsun, müzik altkültürlerinde, diğer müzik kültürlerindeki aksine örtük değil apaçık bir “sınıf çatışması”, müziğin sanatsal ve teknik bileşenlerinin önüne geçer niteliktedir. Dolayısıyla müzik altkültürlerinde, ortak özellikleri bakımından, kurulu düzenin eşitsizliklerine, baskıcı yönlerine, ve bu düzenin yeniden üretimini sağlayan mekanizmalarına karşı çıkan söylem ve tavır belirgindir. Kentin çeperinde, ya da merkezin görünmeyen bir ucunda konumlanışları bakımından, müzik altkültürlerini incelemiş önemli isimlerde (bkz. Hebdige, 1979; Jenks, 2005) göze çarpan sıfatların, sıkıntılı, pasif, yıkıcı, isyankar, yeniden-yapılandırıcı, aykırı, marjinal, sapkın, vb. derecelendirmelerle karakterize edilmesi de tesadüf değildir.

Bununla birlikte, içerik ve anlam olarak -kültür içinde kültür- olarak bağımlı, dolayısıyla aşağı bir konumlanış çağrıştırması sebebiyle yerini daha güncel analiz aracı olabilecek kavramlara bırakmaya başlamıştır. Esasen, altkültürleri de içerisine alacak şekilde, bir müzik türünün bir kent mekânsallığı içinde konumlandırılmasına en güncel ve kapsamlı terim “music scene” olarak görünmektedir. Dilimizde alanda yazılan makalelerde de çoğunlukla italik olarak yazılan ya da tırnak içinde verilen terimin tam karşılığına denk gelen ve üzerinde uzlaşmaya varılmış bir terim olduğunu söylemek hâlâ güçtür. Kavramın bir coğrafyada sınırları belirli bir alandaki müziğin üretimi, temsili, alımlaması ve tüketimi süreçlerinde yer alan toplumsal aktörlerin etkileşiminin tümünü ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan “müzik çevresi” kavramını yakın içerikte uygun bir çeviri olarak önerebiliriz.

Bennett (2004) bu kavramın anlaşılmasına katkıda bulunan, müzik kültürlerine ilişkin etnografik çalışmalar yapan isimlerin “scene” kavramı tanımları ve kavramı önceleyen müzik cemaatleri/toplulukları ile müzik altkültürleri tanımlarını derlediği makalesinde, üç farklı “scene” tipi tanımlamaktadır. Bunlardan ilki olan “yerel müzik çevresi” olarak çevirebileceğimiz “local music scene”, sınırları belirli bir bölgenin etrafında toplanırken, “yerel-ötesi müzik çevresi”ni ifade eden “translocal music scene”, dağınık vaziyette farklı yerlerde bulunan aktörlerin belirli bir müzik türü ve ilintili yaşam tarzının içine çekildiğini belirtir. Üçüncü tip olan “sanal müzik çevresi”ni ifade eden “virtual music scene” ise, birbirinden uzakta bulunan çok çeşitli yerlere dağılmış olup, özellikle 1990’ların ortasından itibaren internetin gündelik hayata artan şekilde nüfuz etmesiyle, hiç yüz yüze gelmemiş fakat sanal mecralarda müzik üzerinden yakınlık ve ortaklık kurmuş müzikle ilgili aktörlerin müzikal pratiklerini tanımlamaktadır. “Scene” kavramına ilişkin bu tanımlara ek olarak, Bennet’in (1999, s. 611), Maffesoli’nin “tribu” (tribe) kavramından hareketle, İngiltere’de Newcastle’daki etnografik çalışmadan yararlanıp kentteki dans müziği ve “club kültürü”nden yola çıkarak ortaya koyduğu yeni-kabile anlamındaki “neo-

tribe” kavramı da, kent mekânsallığı içinde ilkel tapınma ve ritüeller içerme imalarını taşıyarak, ötekiliği içeren bir başka kavrama işaret eder.

Müzik kültürleri incelemelerinde kuşkusuz en sorunlu kategorilerden biri de “dünya müziği”dir. Kimi zaman “etnik müzik” olarak da anılan kategori, Feld’in (2000, s. 146) sıklıkla alıntılanan tanımında, “Batı-dışı müzikler ve etnik azınlıkların müzikleri”ni içermektedir. Nidel (2005, s. 2) ise, “yerel” müzisyenler tarafından bestelenip icra edilme, farklı müzikal formları içerebilme kapasitesi gibi bir dizi teknik niteliğin altını çizip, Afrika, Orta Doğu, Karayipler, Avustralya, Güney Amerika gibi coğrafi bölgeler üzerinden bir inceleme ortaya koyar. Öte yandan, Stokes (2004, s. 52) “dünya müziği”nin bir türden ziyade bir “müzik market etiketi” olarak İngiliz bağımsız plak şirketleri ile içli dışlı olan ve zaten dolaşımdaki tüketime sunulmuş ticari müzik ürünlerinin yelpazesini genişletme terimi olarak kullanılmasından bahseder. Bu durum, dünya müziğini, müzik antropolojisi için bir tür, müzik sosyolojisi için bir kategori ya da etiket kılar. Görüldüğü gibi, aynı müzik kültürü, iki disiplinin tikel ve genel üzerinde odaklanırken açığa çıkan farklı yaklaşım ve kavramları ile ötekinin müziğine ilişkin tanımları değiştirebilecek kapasitededir.

Özellikle, post-kolonyal antropolojinin zihinsel ve yeniden üretilebilen, değiştirilebilen olduğuna dikkat çektiği haritalandırma (mapping) kavramı, esasen kültür parçalarının, -bu bir müzik kültürü olabilir-, ne kadar hayal edilen ve zihinde imgelenen bir yapı olduğuna dikkat çekmektedir. Zira, mekansal aidiyet (territorial belonging), en geniş ölçekli alandan, sınırları belli dar alana kadar bir yere işaret ederken, bireyin kimliğinin önemli bir bileşeni konumundadır.

Sonuç

Müzik sosyolojisi ve müzik antropolojisi alanlarının dünden bugüne kesişen içerik, odak ve sınırları kapsamında “müzikte öteki” kavramına hangi bağlamlarda ve nasıl yaklaşıldığının ele alındığı bu çalışmada, ötekine ilişkin algı ve yaklaşım özellikle mekansal ve dönemsel dinamikler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Buna göre ilk olarak, her iki disiplinin de ortaya çıktığı dönemlerden günümüze yaklaştıkça, müzik kültürleri analizleri arasındaki kuramsal ve yöntemsel açıdan benzer yönlerin arttığı ortaya çıkmıştır.

Özellikle, sosyal ve kültürel antropolojinin kent antropolojisi alt dalı başta olmak üzere belirli alt dalları, artık bilimin doğduğu dönemden farklı olarak, Batı tarafından keşfedilip tanınmayı bekleyen topluluklar yerine, nasıl çağdaş toplumların problemlerine eğildiği üzerinde durulmuştur. Bu noktada sosyoloji bilimi ile kesişim kümesini büyüttüğü açıktır. Her iki disiplinin, etnografik saha çalışmalarının analizlerinde kullanılan “müzik alt kültürleri”, “müzik çevresi/music scene”, “dünya müziği” gibi bir dizi kavram bunu kanıtlar niteliktedir. Bununla beraber, müzik antropolojisinin araştırma yöntem ve teknikleri açısından, genellemeler yapmaya olanak tanımayan

küçük ölçekli fakat detaylı analizleri bugün dahi müzik sosyolojisinin makro ölçekli müzik sistemleri analizinden ayrılmaktadır. Antropolojinin bir bilim olarak ortaya çıkışındaki evrimci ve yayılmacı bakış açısının Boas ve sonrası dönemde yerini emik yaklaşım ve kültürel göreceliğe bırakmasının, müzik kültürleri üzerine etnografik incelemelere yansması bu durumu daha net kavratmaktadır.

Bununla beraber, sosyolojinin bir bilim olarak ortaya çıkışında, alanın, sosyal fizik ile pozitif bilimlere yakınsatılma çabasının tamamen kaybolduğunu iddia etmek güçtür. Dolayısıyla, bir toplumsal olgunun yalnızca gözlemlenebilir ve anlamlandırılabilir olduğu kadar belirli biçimlerde ölçümlenebilir olması da önem arz etmektedir. Özellikle makro-sosyolojik perspektif ile ele alınan kalkınma, kentleşme, küreselleşme gibi konulara ilişkin veriler genellemelere ihtiyaç duymakta, genellemeler ise bilhassa bilimsel olarak ortaya konulmuş sayısal veriler eşliğinde güvenilirlik ve geçerlik eşiğini aşabilmektedir. Bu makro plana denk düşen nitelikte “popüler müzik çalışmaları” ile bir müzik türünün “yaygınlığı” ve “kitleliliği” ortaya konuldukça sosyolojik analiz süreçlerinde anlamlı sonuçlar vermesi bu duruma örnek olarak incelenmiştir.

Öte yandan, bir türden ziyade bir kategori ya da etiket olarak “dünya müziği”, günümüzde her iki disiplin için güncel ve sorunlu bir ötekini işaret etmektedir. Müzik sosyolojisi açısından, müzik endüstrisine özgün ve otantik olanın paketlenip kitlelere pazarlanması açısından bir araştırma konusu olurken, müzik antropolojisi açısından, özellikle post-kolonyal dönemde ötekinin değişen ve tanıdıklaşan kimliği ile ön plana çıkan bir konu hâlinindedir.

Benlik kavramını toplumsal bir fenomen olarak geliştiren G. H. Mead’in, bireyin bir bütün olarak kendisi hakkındaki düşünceleri (ben/I) ile bireyin kendisini başkalarının nasıl davranmasını beklediği ile ilintili belirli bir toplumsal rolde tanımlaması (beni-bana/me) arasındaki ayrım, belirli bir müzik kültürünü incelemek üzere yola çıkan bir sosyolog veya bir antropolog için sürekli bir dönüşümsellik halini alır. Bir başka ifadeyle, insanın eylemsel davranışının sahip olduğu zihinsel durumu ifade eden benlik ve kendilik kuramındaki gibi, benlik hem bir özne hem bir nesne durumuna geçer.

Kentsel alanda ötekinin müziğini ele alan ve bunu “urban blues” kavramıyla dile getiren Keil (1966, s. 348), artık dünyada müzik kültürlerinin büyük çoğunluğunun performans-yönelimli, dans-türevli ve en azından kısmi-empvize müzik stillerine sahip olduğunu öne sürmesi, sosyoloji ve antropolojinin müzik kültürleri incelemelerindeki yakınlaşmayı doğrular niteliktedir. Bu yaklaşım bize uzaktaki ötekinin artık kent mekanında herkesle aynılaştığını, küreselleşme, çokkültürlülük, yersiz-yurtsuzlaşma gibi kavramlar üzerinden hangi açılardan öteki müzik olarak kurgulandığını sorgulamamız gerektiğini hatırlatır. Kentli ama hüznü müziklerin geçmişindeki ve bugündeki ötekiliğin, etnik, dinsel, cinsiyet ya da bir başka

kimlik bileşeni temelli farkını araştırma, 2000’ler sonrası sosyoloji ve antropolojinin birbirine en yakınlaştığı güzergâhlardan biridir.

Sosyoloji ve antropoloji disiplinlerince müzik kültürlerinde öteki olgusunun nasıl ele alındığının seçilen temalar etrafında konu edildiği bu makalenin, araştırmacılara yeni bir kaynak ve bakış açısı sağlayarak, bu konuda ileri çalışmaların yapılmasına vesile olması ümit edilmektedir. Günümüzde müzik kültürlerinin içerisinde akışkan ve sürekli yeniden inşa edilen toplumsal kimlikler bağlamında bir süreç haline gelen ötekinin kurgusunu anlamlandırmak hayli güç bir iştir. Bu durum çerçevesinde, hem kültürün bir bileşeni hem kendi başına bir kültür olarak müziğin, sosyal bilimler tarafından ele alındığını, bir başka deyişle, müzik kültürü incelemesini gerçekleştiren araştırmacının, günün sonunda bir sosyolog ya da bir antropolog olduğunu hatırd tutmakta fayda vardır. Dolayısıyla, esnek sınırlar ile karakterize edilen günümüz toplumlarında, müziğin toplumsal ve kültürel bileşenleriyle, yani insani boyutuyla ilgilenmek, bir nevi “Cehennem Ötekidir” fikri ve “Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik” ilkeleri arasında gidip gelen hassas bir dengede, adeta eksi sonsuz ile artı sonsuz arası durmadan yer değiştiren ben ve öteki inşaları ile müzik üzerinden bireysel ve kolektif kimlik kurgularını incelemek demektir.

Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (1991). *The culture industry*. London, UK: Routledge.
- Adorno, T. W. (1994). *Introduction à la sociologie de la musique*. Genève: Contrechamps.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1979). *Dialectics of enlightenment*. London, UK: Verso.
- Becker, H. (1997). *Art worlds*. Berkeley, CA: University of California.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599–617.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3), 223–234.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. New York, NY: Routledge.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Blacking, J. (1995). *Music, culture, experience*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Boas, F. (1888). On certain songs and dances of the Kwakiutl of British Columbia. *The Journal of American Folklore*, 1(1), 49–64.
- Clark, B. (2008). İki kere yabancı (M. Pekin, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- De Erlanger, F. R. (2001). *La musique arabe*, Tome 1-6. Paris: Guethlen.
- Feld, S. (2000). A sweet lullaby for world music. *Public Culture*, 12(1), 145–171.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture, the meaning of style*. London, UK: Routledge.
- Jasen, D. A. (1988). *Tin Pan Alley: The composers, the songs, the performers and their times: The Golden age of American popular music from 1886 to 1956*. New York, NY: DI Fine.
- Jenks, C. (2005). *Subculture, the fragmentation of the social*. London, UK: Sage.
- Jones, A. M. (1971). *Studies in African music* (Vol. 1-2). London, UK: Oxford University.
- Loomba, A. (1998). *Kolonyalizm postkolonyalizm* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- McGee, R. J., & Warms, R. L. (2000). *Anthropological theory*. New York, NY: McGraw Hill.
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Illinois, IL: Northwestern University.
- Merriam, A. (1977). Definitions of comparative musicology and ethnomusicology: An historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, 21(2), 189–205.
- Middleton, R. (2003). Locating the people: Music and the popular. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music* (pp. 251–263). New York, NY: Routledge.
- Myers, H. (1992). *Ethnomusicology*. London, UK: W.W. Norton & Company.
- Nidel, R. (2005). *World music, the basics*. London, UK: Routledge.
- Peterson R. A., & Kern R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900–907.
- Peterson, R. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21, 243–258.
- Petropoulos, E. (2000). *Songs of the Greek underworld: The Rebetika tradition*. London, UK: Saqi.
- Seeger, A. (1985). General articles on ethnomusicology and related disciplines, Reviewed work(s). *Ethnomusicology*, 29(2), 345–351.
- Seeger, C. (1958). Prescriptive and descriptive music writing. *The Music Quarterly*, XLIV(2), 184–196.
- Small, C. (1999). Musicking, the meanings of performing and listening: A lecture. *Music Education Research*, 1(1), 9–22.
- Spivak, G. C. (2010). *Can the subaltern speak?* New York, NY: Columbia University.
- Stokes, M. (2004). Music and the global order. *Annual Review of Anthropology*, 33, 47–72.
- Tagg, P. (1982). Analyzing popular music: Theory, method, practice. *Popular Music*, 2, 37–67.
- Turner, V. (1988). *The anthropology of performance*. New York, NY: PAJ.
- Turner, V. (2007). *The ritual process: Structure and anti-structure*. New Jersey, NJ: New Brunswick, Aldine Transaction.